



MÉMOIRE

PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
NOÉMIE GRIMARD

B.I.A.

BRODERIE REFLEURIE : RÉACTUALISER LA BRODERIE PAR LA MATIÈRE

© JANVIER 2017

Ce travail de recherche a été réalisé
À l'Université du Québec à Chicoutimi

Dans le cadre du programme

De la maîtrise en art

CONCENTRATION CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	IV
LISTE DES FIGURES.....	VII
REMERCIEMENTS	X
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	4
LE PROCESSUS CRÉATIF	4
1.1 LE PROCESSUS DE CRÉATION	5
1.1.1 LE MOTIF FLORAL	5
1.1.2 LE DESSIN.....	8
1.1.3 LA LIGNE SEGMENTÉE DE LA BRODERIE	12
1.1.4 LE SUPPORT TRANSPARENT.....	14
1.1.5 LA BRODERIE DU MOTIF LINÉAIRE	19
CHAPITRE 2	20
ANCRAGE THÉORIQUE	20
2.1 ALOÏS RIEGL	23
2.2 WILHELM WORRINGER	27
2.3 À CONTRESENS DE LOOS	29
CHAPITRE 3	37
ANCRAGE ARTISTIQUE	37
3.1 GHADA AMER	38
3.2 SEVERIJA Inčirauskaitė Kriaunevičienė.....	43
3.3 PHILIP TAAFFE.....	48
3.4 MON EXPOSITION	53
CONCLUSION	61
BIBLIOGRAPHIE	62

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1. 1 <i>FLEURS DE POMMIER</i> , PHOTOGRAPHIE, 2016.....	6
FIGURE 1. 2 PHOTOGRAPHIE DE MES AGRANDISSEMENTS, 2016.....	8
FIGURE 1. 3 PHOTOGRAPHIE DE MES TRACES PRELIMINAIRES, 2016	10
FIGURE 1. 4 LE POINT DE PIQURE.....	11
Source : https://dansmacachette.com/2016/04/18/diy-customiser-un-tote-bag-en-le-brodant/	
FIGURE 1. 5 <i>EXPERIMENTATIONS</i> , BRODERIES SUR TOILE, 2013.....	11
FIGURE 1. 6 <i>CERISIER SUR METAL</i> (COMPLET + DETAIL), BRODERIE SUR ACIER, 2012	13
FIGURE 1. 7 <i>EXPERIMENTATIONS</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE + TOILE ET ACIER, 2014.	14
FIGURE 1. 8 <i>EXPERIMENTATIONS</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE + ACIER ET TRANSFERT D'IMAGE, 2014	15
FIGURE 1. 9 <i>EXPERIMENTATIONS</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE + ACIER, 2014	16
FIGURE 1. 10 <i>BOUTURE MONOTYPE</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE, 2016	17
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 1. 12 <i>FOLIATION JUVENILE</i> (DETAIL), BRODERIE SUR ACRYLIQUE + ACIER, 2016	18
FIGURE 2. 1 SHEIKH ABD EL-GOURNA, <i>TOMBE DE RAMOSE</i> , LES PARENTS DE RAMOSE, NEBY ET APOUYA, XVIIIIE DYNASTIE, PEINTURE SUR STUC, SITE ÉGYPTIE ANTIQUE, VERS 1360	25
Source : BARZILAY, Alice. <i>Art égyptien : les grands principes</i> . Histoire de L'art, Larousse, Édité par la Société des Périodiques Larousse, No2, 1996, p.21.	
FIGURE 2. 2 ARTISTE INCONNU, <i>LA LICORNE CAPTIVE</i> , 7/7 DE LA SERIE LA CHASSE A LA LICORNE, TAPISSERIE MILLE-FLEURS, 368 X 251,5 CM, CONSERVEE AU CLOITRE DU MUSEE METROPOLITAIN DE NEW YORK, 1495-1505.....	26
Source: https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chasse_%C3%A0_la_licorne#/media/File:The_Unicorn_in_Captivity_-_Google_Art_Project.jpg	
FIGURE 2. 3 GUSTAVE KLIMT, <i>WATER SNAKES</i> , MEDIUM MIXTES SUR VELIN, 50 X 20 CM, COLLECTION PRIVE, 1904-1907.	30
Source : http://www.gustav-klimt.com/Serpents.jsp	
FIGURE 2. 4 HENRI MATISSE, <i>INTERIEUR AUX AUBERGINES</i> , DETREMPE A LA COLLE SUR TOILE, 212 X 246 CM, MUSEE DE GRENOBLE, 1911.....	32
Source : http://www.pompanon.fr/gallery/275-grenoble.html#!pict14674	

FIGURE 2. 5 ELLSWORTH KELLY, <i>LEAF II</i> , LITHOGRAPHIE, 76,2 X 106,7 CM, BARBARA KRAKOW GALLERY, 1978.....	34
Source : http://www.barbarakrakovgallery.com/ellsworth-kelly	
FIGURE 2. 6 ELLSWORTH KELLY, <i>LEAF XI</i> , LITHOGRAPHIE, 48,3 X 63,5 CM, BARBARA KRAKOW GALLERY, 1978.....	34
Source : http://www.barbarakrakovgallery.com/ellsworth-kelly	
FIGURE 2. 7 PAT STEIR, <i>BLUE IRIS ON BLUE BACKGROUND</i> , 1983.....	36
Source : Ratcliff, Carter. <i>Pat Steir Paintings</i> , New York, Abrams, 1986.	
FIGURE 3. 1 GHADA AMER, <i>UNFRIENDING CAMELIA</i> , ACRYLIQUE ET BRODERIE SUR TOILE, 147,3 X 175,3 CM, 2011	39
Source : http://www.ghadaamer.com/paintings?lightbox=dataItem-ij4e90cf	
FIGURE 3. 2 GHADA AMER, <i>SHAHRAZAD</i> , ACRYLIQUE, BRODERIE ET MEDIUM LIQUIDE SUR TOILE, 167,6 X 200,7 CM, 2009	41
Source : http://www.ghadaamer.com/paintings?lightbox=dataItem-ij4e90cw	
FIGURE 3. 3 SEVERIJA, <i>SUNFLOWER</i> , BRODERIE SUR OBJET EN METAL, 168 X 43 X 43 CM, PHOTOGRAPHIE PRISE PAR LIUDAS MASYS, COLLECTION PRIVEE, 2010	44
Source : http://www.severija.lt/en/ce/saulegraza/	
FIGURE 3. 4 SEVERIJA, <i>THE PATH OF ROSES</i> , BRODERIE SUR PIECE DE VOITURE, 330,2 X 254 X 76,2 CM, PHOTOGRAPHIE DE MODESTAS EZERSKIS, 2008.....	45
Source : http://www.severija.lt/EN/CE/THE-PATH-OF-ROSES/	
FIGURE 3. 5 SEVERIJA, <i>KILL FOR PEACE</i> , BRODERIE SUR CASQUE DE SOLDAT, PHOTOGRAPHIE DE VIDMANTAS ILCIUKAS, 2016	45
Source : http://www.thisiscolossal.com/2016/06/floral-elements-embroidered-directly-on-antique-soldiers-helmets/	
FIGURE 3. 6 SEVERIJA, <i>KILL FOR PEACE</i> (DÉTAIL), BRODERIE SUR CASQUE DE SOLDAT, PHOTOGRAPHIE DE VIDMANTAS ILCIUKAS, 2016	47
Source : http://www.thisiscolossal.com/2016/06/floral-elements-embroidered-directly-on-antique-soldiers-helmets/	
FIGURE 3. 7 PHILIP TAAFFE, <i>BUDDHA FIELD</i> , MEDIUMS MIXTES SUR LIN, 203,2 X 214,3 CM, 2011	49
Source : http://www.luhringaugustine.com/artists/philip-taaffe/artworks/2010s2?view=slider#20	
FIGURE 3. 8 PHILIP TAAFFE, <i>SCRIBE</i> , MEDIUMS MIXTES SUR LIN, 217 X 160,4 CM, 2013..	50
Source : http://www.luhringaugustine.com/artists/philip-taaffe/artworks/2010s2?view=slider#11	
FIGURE 3. 9 PHILIP TAAFFE, <i>ASPIDIUM, PTERIS, SAGE</i> , MEDIUMS MIXTES SUR TOILE, 141 X 165,7 CM, GALERIE LUHRING AUGUSTINE, 2014	52
Source : http://www.luhringaugustine.com/artists/philip-taaffe/artworks/2010s2?view=slider#10	

FIGURE 3. 10 VUE DE DEUX MURS DE L'EXPOSITION : <i>QUAND BRODERIE REFLEURIT</i>	54
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 11 VUE DE DEUX MURS DE L'EXPOSITION : <i>QUAND BRODERIE REFLEURIT</i>	54
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 12 VUE DU PREMIER MUR DE L'EXPOSITION.....	55
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 13 <i>FOLIATION JUVENILE</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE, 2016.....	55
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 14 <i>BOUTURE ÉVOCATRICE</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE, 2016.....	55
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 15 <i>FLORAISSON DEGRADEE</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE + ACIER, 2016	56
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 16 <i>BOUTURE MONOTYPE</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE, 2016	56
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 17 <i>BRINDILLE ÉVANESCENTE</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE, 2016	57
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 18 VUE DU TROISIÈME MUR DE L'EXPOSITION.....	58
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 19 <i>EFFLORESCENCE MONOCHROME</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE + ACIER,	
2016.....	58
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 20 <i>ÉCLOSION TRICOLORE</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE + ACIER, 2016.....	58
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 21 <i>ÉPANOUISSEMENT AUTOSUFFISANT</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE + ACIER,	
2016.....	58
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 22 <i>MULTI PETALES VERSICOLORE</i> , BRODERIE SUR ACRYLIQUE + ACIER, 2016	
.....	59
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 23 <i>MALUS CANDIED INTERACTIVE</i> , ACRYLIQUE GIVRE, PUNAISES ET ACIER,	
2016.....	60
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	
FIGURE 3. 24 <i>PLANTAGINACEES INTERACTIVES</i> , ACRYLIQUE GIVRE, PUNAISES ET ACIER,	
2016.....	60
Photographie prise par Laurie-Ann Dufour Guérin	

REMERCIEMENTS

Premièrement, je tiens à démontrer ma gratitude à mon directeur de recherche monsieur Marcel Marois pour le soutien et l'encouragement qu'il m'a démontré tout au long de mon parcours artistique, afin de créer une exposition hors du commun et digne de la maîtrise.

Je désire également remercier, de façon toute particulière, ma codirectrice madame Nicole Malenfant, qui m'a donné énormément de son temps dans la recherche et l'élaboration de la théorie développée dans ce mémoire, sans qui, l'orientation de ce dernier aurait été tout autre.

Je souhaite aussi dire merci à ma famille et à mon conjoint pour toute l'aide et le soutien qu'ils m'ont apportés tout au long de mes études.

Je suis reconnaissante à madame Sylvie Morais, mon jury interne, ainsi que madame Chantale Hudon, membre invitée et directrice de la galerie *La Corniche*, qui ont gentiment accepté d'évaluer mon travail.

Aussi, je veux saluer l'accueil chaleureux que m'a offert le Centre des arts et de la culture de Chicoutimi, du 4 au 27 octobre 2016, pour l'exposition de ma recherche-crédation.

Je tiens aussi à remercier mesdames Renée Tremblay et Stéphanie Leclerc-Murray pour l'hébergement lorsque j'étais en déplacement dans la région du Saguenay. De plus, je voudrais souligner l'aide apportée par Stéphanie dans ce document.

Également, je veux souligner l'aide précieuse de monsieur Richard Arcand pour la correction de ce mémoire.

De plus, je souhaite dire merci à l'équipe de PG Jacques pour leur bon service.

Finalement, je tiens à remercier madame Lucie Poulin, enseignante à la polyvalente de Thetford Mines qui m'a montré à utiliser une plieuse à acrylique, et ce, sans compter son temps.

INTRODUCTION

La répétition ornementale ne peut être que rythmique, et la différence y est légère, aérienne, affirmative. Peut-être que le décoratif en art, toujours critiqué pour sa légèreté, quand ce n'est pas pour sa recherche du beau, relève d'une philosophie de la vie, de ses vibrations internes et de ses rythmes¹.

Depuis le début de l'art, le végétal est un sujet privilégié. Dans un cours de dessin au baccalauréat, je me suis mise à le développer. D'abord très détaillés, j'ai choisi d'épurer mes dessins, afin de me libérer de mon obsession pour l'aspect photographique de celui-ci. Le tracé de la ligne contour des fleurs est alors devenu majeur dans mon travail, bien que ce ne fut que beaucoup plus tard, en découvrant les dessins d'Ellsworth Kelly, que j'en compris toute la portée. En effet, le concept que ce dernier élabore autour de son travail correspond à une notion d'abstraction qui définit une grande partie de ma recherche, s'étendant de Riegl à Loos.

Ces tracés sont rapidement devenus broderie, celle-ci étant utilisée comme langage expressif et comme matérialité aux qualités visuelles particulières ; exploitée pour l'épaisseur du fil et les reliefs qu'elle crée. L'idée de la répétition du mouvement, du va-et-vient de l'aiguille d'un point au suivant, dans un tracé exigeant une perforation donne un caractère spécifique au motif de la fleur que j'interprète.

¹ Buci-Glucksmann, Christine. *Philosophie de l'ornement, d'orient en occident*, Paris, Éditions Galilée, 2008

En effet, alors que la broderie artisanale est majoritairement dans un rapport de reproduction de motifs déjà existants, comme artiste, j'élabore mes propres patrons avec un souci esthétique propre à la création artistique. Le motif de la fleur ayant toujours eu une connexion privilégiée avec la broderie, je tenais à le conserver, puisque j'avais remarqué que la plupart des artistes contemporains utilisant la broderie se dirigeaient vers des motifs n'appartenant pas à la culture de cette technique. L'artiste Ghada Amer, par exemple, utilise le corps de la femme comme motif dans ses broderies, afin de montrer la hiérarchisation entre homme et femme, en plus de celle entre art et artisanat.

Les outils de compréhension de la ligne développés par l'historien de l'art Aloïs Riegl m'ont permis de comprendre le traitement synthétique que j'ai choisi de donner au motif de la fleur dans mon travail. Il est aussi possible de comprendre ce qu'entendait Wilhem Worringer par abstraction, notion encore liée à la représentation figurative, lorsque l'on voit mes dessins linéaires.

Mes créations se retrouvent entre dessin et sculpture. Effectivement, confrontée au désir de renouveler le rapport entre le fil et le support, c'est d'abord vers un matériau très lourd, en contraste avec la souplesse du fil, que j'ai choisi de me tourner, soit l'acier. Puis l'idée de profondeur s'est installée en découvrant le travail de l'artiste Meredith Woolnough. Tout en conservant l'idée de rigidité dans le support, la matérialité du fil est soudainement devenue double avec l'apparition de l'ombre ; c'est-à-dire qu'il possédait

maintenant une immatérialité qui semblait le rendre animé, lui donnant en quelque sorte un état de présence particulier. C'est donc l'acrylique qui est devenu le support principal, sans toutefois éliminer l'acier, agissant parfois comme un double support. Autant de paradoxes qui donnent à mes œuvres un caractère unique.

L'artiste lituanienne Severija est elle aussi impliquée dans un jeu de contraste entre la matérialité du support et celle du fil. Elle brode ses motifs sur des objets de la vie quotidienne en métal.

Voilà les quelques pistes approfondies afin de permettre au motif linéaire de la fleur, en broderie, de se tailler une place vers les arts.

Mots Clefs

Ornement, Dessin, Broderie, Fleur, Organique, Inorganique, Ligne sinueuse, Fragilité, Féminité, Mémoire collective.

CHAPITRE 1

LE PROCESSUS CRÉATIF

Le motif de la fleur s'est imposé de lui-même pour les possibilités qu'il apportait au plan esthétique, me permettant de créer des compositions multiples d'œuvres, et ainsi créer un rythme à travers ces ensembles.

La mise en présence de la ligne s'est elle aussi rapidement révélée dans ma quête de renouveau; suscitant une interrogation quant aux bornes établies entre le schématisme et le naturalisme dans l'interprétation du sujet photographié. En effet, bien que je synthétise mes motifs floraux, je conserve les particularités qui leur sont propres.

De plus, j'ai choisi de m'engager dans une nouvelle voie esthétique pour la broderie; de travailler sur une surface offrant un grand contraste au plan des qualités de la matière, soit des matériaux rigides tels l'acrylique et l'acier.

Dans ce chapitre, en plus de préciser ces différents intérêts, je décortiquerai la méthode de travail qui m'aide à organiser tous ces éléments, afin qu'une transformation de ceux-ci puisse être possible et donne finalement vie à mes œuvres.

1.1 LE PROCESSUS DE CRÉATION

1.1.1 LE MOTIF FLORAL

Quand la saison des fleurs commence, c'est à ce moment, où je suis la plus enthousiaste à l'idée de sortir mon appareil photo. En effet, les pommiers sont en fleurs, il s'agit d'un arbre que je suis incapable de m'empêcher de photographier. Souvent en petites agglomérations, ces fleurs semblent vulnérables, soumises au fort vent vu le peu de feuilles qui les protègent. Elles n'ont en général pas trop de pétales, ce qui rend le motif de la fleur facilement distinguable, en plus de posséder des lignes naturellement sinueuses. Partant seule de longues heures, je photographie sous plusieurs angles les fleurs, les branches et les bourgeons. Ce qui me permet aussi de donner un peu vie à la fleur puisqu'elle a plusieurs stades dans les œuvres, elle n'est pas toujours en parfait état. En quête de motifs floraux, je préfère prendre une journée ici et là pour partir à l'aventure, plutôt que d'attendre patiemment de les voir évoluer, surtout que je dois avouer que je fais mourir toutes les plantes que je possède. C'est pourquoi je me retrouve dans les parcs, les jardins et même dans les espaces horticoles, où je demande l'autorisation de photographier leurs fleurs. Bien que celle de pommiers soit ma préférée, je suis sensible à toutes les fleurs en grappe qui sont ondoyantes et délicates.

Comme le climat n'est pas favorable à tous les mois de l'année pour prendre des photos de fleurs, je dois m'assurer d'avoir suffisamment de matériel intéressant pour que ma production ne soit pas interrompue en hiver. J'ai donc une banque d'images étendue dans laquelle je puise mon inspiration. Parfois ce n'est qu'avec le temps qu'une image révèle son potentiel esthétique.

La sélection de la photo joue un rôle clef dans la composition de l'image. Mes photographies ont le plus souvent des compositions ouvertes. Cela donne, à mes fleurs en broderies créées d'un réseau de lignes sinueuses, l'illusion de débordement sur le châssis. Une fois la composition de chaque élément précisé, leur mise en interrelation s'effectue grâce à des stratégies souvent instinctives, qui instaurent un rythme à travers les œuvres. J'alterne entre les fleurs cadrées très serrées et celles un peu plus éloignées pour apporter du mouvement, je joue aussi avec les diagonales dans les œuvres, je ne fais donc pas voyager le regard d'un tableau à l'autre dans un mouvement horizontal, mais plutôt dans un mouvement ondulatoire qui dynamise l'ensemble. (figure 1.1)



Figure 1. 1 *Fleurs de pommier*, photographie, 2016

Lorsque je construis une œuvre, mais surtout quand je bâtis un diptyque, un triptyque ou un polyptyque, comme j'aime le faire, pouvoir jouer sur le niveau d'abstraction des différents tableaux est pour moi fascinant, ce que j'arrive à obtenir plus facilement avec un bourgeon. Comme je travaille généralement des assortiments, je tente donc de faire en sorte que certaines des œuvres au sein de ces groupes, si on les apercevait seules dans un contexte de désinformation, ne soient pas perçues comme des motifs floraux, mais plutôt comme des formes organiques linéaires quelconques. Je compense évidemment avec d'autres œuvres, où l'on peut aisément distinguer le motif ornemental. Les gens associent d'instinct les tableaux plus abstraits au motif floral puisqu'ils se trouvent en présence d'un ensemble contenant des éléments floraux et que tous présentent les mêmes lignes sinueuses et fonctionnent visiblement en harmonie. Ces associations demandent pourtant à ces derniers d'user de leur bagage personnel pour comprendre ce que je sous-entends dans mon travail, puisque toutes les informations ne sont pas révélées, mais seulement le minimum afin de les guider dans mon univers.

1.1.2 LE DESSIN

Lorsque je suis satisfaite des éléments choisis, et de leur interrelation, je fais imprimer les photographies en noir et blanc (figure 1.2) dans la dimension adéquate en vue de la réalisation de mes broderies. Ces impressions seront mes guides jusqu'à la toute fin du processus. Je ne peux plus m'en séparer, il s'agit d'outils primordiaux. En effet, je viens dessiner directement sur le papier que j'ai fait imprimer, une série de lignes représentant les contours de la fleur, les feuilles, les branches, les pistils, les ombres et les lumières, afin de créer un dessin en amalgames de lignes sinueuses, dont la composition respecte celle de la photo. Ce dessin deviendra mon patron; il me permettra de savoir où perforer mon acrylique puisque je l'y superpose, mais aussi à m'orienter à travers ces centaines de trous, lors de la broderie.



Figure 1. 2 Photographie de mes agrandissements, 2016

Poursuivant une mise en présence de la ligne, je joue sur la limite entre le schématisme et le naturalisme. Le schéma est, selon le Larousse, un tracé où ne figurent que les éléments essentiels afin que l'on puisse reconnaître l'objet; tandis que le naturalisme, c'est un dessin très détaillé dans lequel on reconnaît les traits particuliers d'un objet ou d'une personne spécifique. Mes dessins se situent entre les deux, voici pourquoi. Comme je me base sur des photographies, ce n'est pas une idée générale de la fleur que je produis, mais bien une fleur en particulier. Cependant, la perte volontaire de détails lors de l'élaboration du dessin, et surtout l'élimination des ombres due à la mise en valeur de la ligne, qui, par le fait même, résulte en la perte des volumes de la fleur, donne au dessin un aspect de schéma. Il ne reste plus que le squelette de la fleur exprimé par quelques lignes de contour. Comme expliqué ci-haut, le schématisme a pour but de révéler, dans un croquis le moins détaillé possible, l'essence de son sujet. Or je me permets le détail afin de représenter mon sujet pour que, si on voyait la broderie en même temps que la photographie, il soit évident qu'il s'agit de cette fleur et non pas d'une autre. En plus de ne pas me conformer à cette première règle, j'ai déjà mentionné que je ne cherche pas systématiquement à révéler la nature de mon sujet dans chacune de mes œuvres, alors que c'est ce que cherche à faire cette tendance dite naturaliste. Cela vient donc, une fois de plus, prouver que malgré mes affinités avec le schématisme, mon travail ne poursuit pas ce degré de simplification. On peut donc penser que je dessine des fleurs spécifiques schématisées, puisque ce n'est pas un schéma abstrait. La ligne appartient au sujet particulier et en révèle sa forme singulière. (figure 1.3)



Figure 1. 3 Photographie de mes tracés préliminaires, 2016

Cette esthétique de la ligne a d'abord et avant tout été motivée par le point de broderie lui-même. Il s'est développé autour des qualités linéaires spécifiques que le point de piqûre crée. (figure 1.4) Les choix sont nombreux dans les segments d'espace entre chaque perforation, par exemple : il est possible de laisser le fil pendre, ne pas trop mettre de tension pour qu'il reste flasque, ou même faire une accumulation de fils ou tout entrelacer dans un même segment. Cependant, c'est une ligne tendue et épurée que j'aime broder; en d'autres termes, je privilégie une certaine simplicité qui renforce la continuité de la ligne. (figure 1.5)

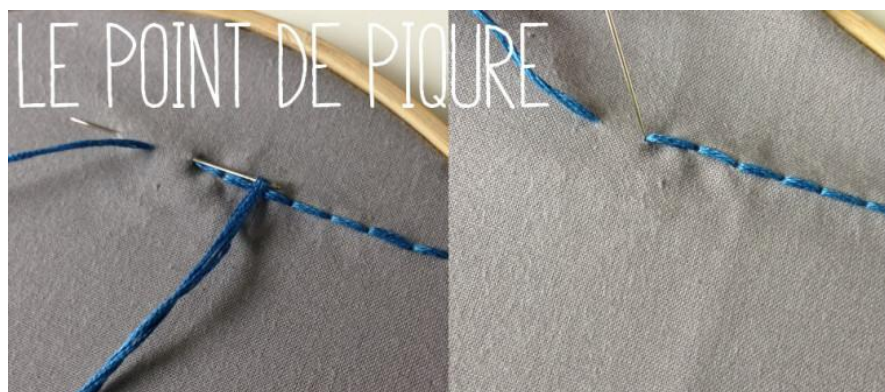


Figure 1. 4 Le point de pique

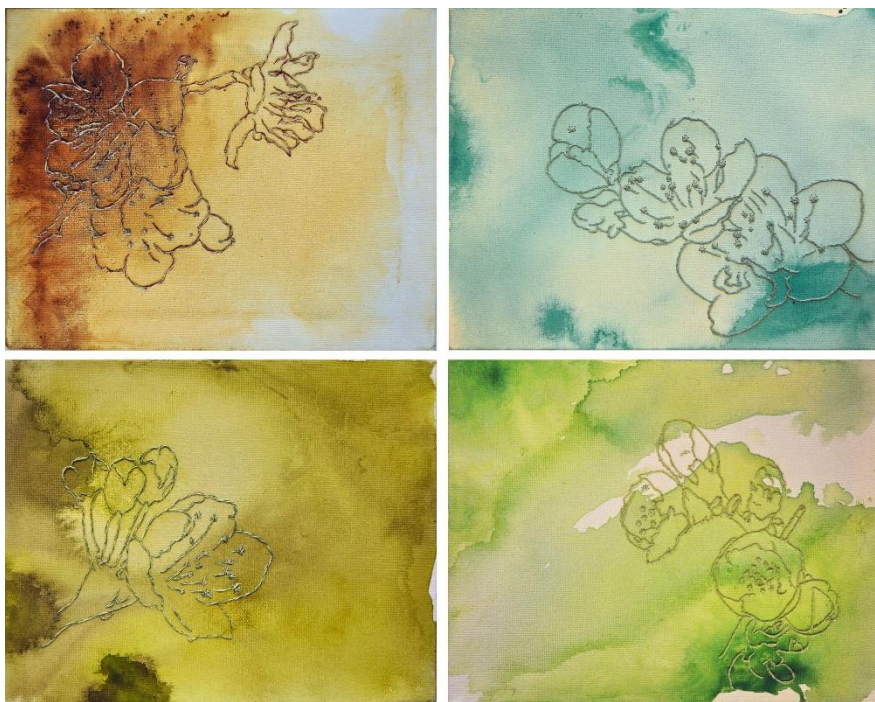


Figure 1. 5 *Expérimentations*, Broderies sur toile, 2013

1.1.3 LA LIGNE SEGMENTÉE DE LA BRODERIE

Le processus demande ensuite une étape préalable à la broderie, celle de la perforation du support, puisque depuis maintenant plusieurs années, j'ai choisi de me diriger vers des matériaux trop rigides pour être piqués naturellement.

Au début de mon engouement pour la broderie, on m'interrogeait constamment sur mes motivations à utiliser le motif de la fleur à des fins esthétiques en broderie. C'est en repensant à mon père et ses amis, que j'ai émis l'hypothèse que pour travailler le motif de la fleur en broderie en Arts, les matériaux servant de support pouvaient se révéler une bonne piste d'innovation esthétique.

Les pères ont cette habitude de raconter leur gloire de jeunesse pour se remémorer l'époque ou simplement pour faire rire leur entourage. Malgré tout, certaines de ces histoires finissent par marquer de façon inespérée et influencer le processus intuitif de la création. Celle qui a joué un rôle dans cette recherche est toute simple.

Entre les cours, la bande de copains de mon père s'amusaient avec du fil et des aiguilles. Sous forme de concours, ceux-ci n'avaient que le temps consacré à la récréation pour broder, à même la peau de la paume de leur main, la broderie la plus complexe et la plus jolie. Il y a là une mince couche de peau de surface qui est tout à fait indolore.

Bien que de travailler avec la peau humaine ne m'attire pas, j'ai réalisé que de renouveler le support qui recevait la broderie ouvrait un univers renouvelé de possibilités pour la broderie.

La technique de broderie ayant souvent été attribuée à la femme qui l'a pratiquée sur des matériaux souples, elle est associée, à mon sens, à la délicatesse et à la fragilité. J'ai donc choisi, à l'époque, de travailler l'acier comme support afin de créer un contraste de matérialité entre le fond rigide et le fil de coton souple. (figure 1.6)



Figure 1. 6 *Cerisier sur métal* (Complet + détail), Broderie sur acier, 2012

1.1.4 LE SUPPORT TRANSPARENT

Un nouveau défi m'a amené à réorienter mes choix de matériaux pour les dernières œuvres. Toujours en conservant cette idée de rigidité du matériau, l'acrylique m'a permis de rompre le lien unique entre la ligne brodée et son support, et ainsi permettre un dédoublement du support. Effectivement, la transparence de l'acrylique permet l'utilisation d'un deuxième support placé à une certaine distance en dessous du premier. (figure 1.7)



Figure 1. 7 *Expérimentations*, Broderie sur acrylique + toile et acier, 2014

Comme c'est aussi un matériau avec une certaine épaisseur, il permet non seulement d'observer le point de broderie de manière latérale, c'est-à-dire en laissant glisser notre regard sur le support, mais il permet d'observer le mouvement de la broderie sur le sens de l'épaisseur, à travers le support, soit en laissant pénétrer notre regard dans le matériau dont l'opacité est nulle.

La limpidité de l'acrylique, l'exploitation du mur et l'ombre sont devenues des éléments importants que je n'avais aucunement envisagés avant mes recherches. La possibilité de laisser certaines perforations non brodées est aussi devenue une option à cette étape. Bien que l'absence semble prendre de l'importance dans mon travail, lorsque l'on regarde les œuvres c'est, au plan esthétique, un état de présence soutenu que l'on ressent. (figure 1.8) (figure 1.9) (figure 1.10)



Figure 1. 8 *Expérimentations*, Broderie sur acrylique + acier et transfert d'image, 2014²

² Pour cette expérimentation, l'œuvre de gauche utilise la même broderie que les deux dernières. Cependant, cette fois, le fond en acier a subi un transfert de la même image que celle brodée. Quant à celle de droite, elle utilise le même motif que les précédentes, mais exploite la couleur puisque je l'ai longtemps défendue, en plus d'avoir un transfert directement sur l'acrylique plutôt que sur un fond en acier.



Figure 1. 9 *Expérimentations*, Broderie sur acrylique + acier, 2014³

³Pour l'expérimentation de gauche, on retrouve toujours la même broderie neutre. Cette fois sur un fond d'acier uni, où l'ombre vient s'imposer. À droite, on y remarque pratiquement la même pièce qu'à la gauche, soit un fond uni, et broderie neutre, où l'ombre est présente. Par contre, dans celle-ci, on peut également voir la présence de perforations laissées vides.

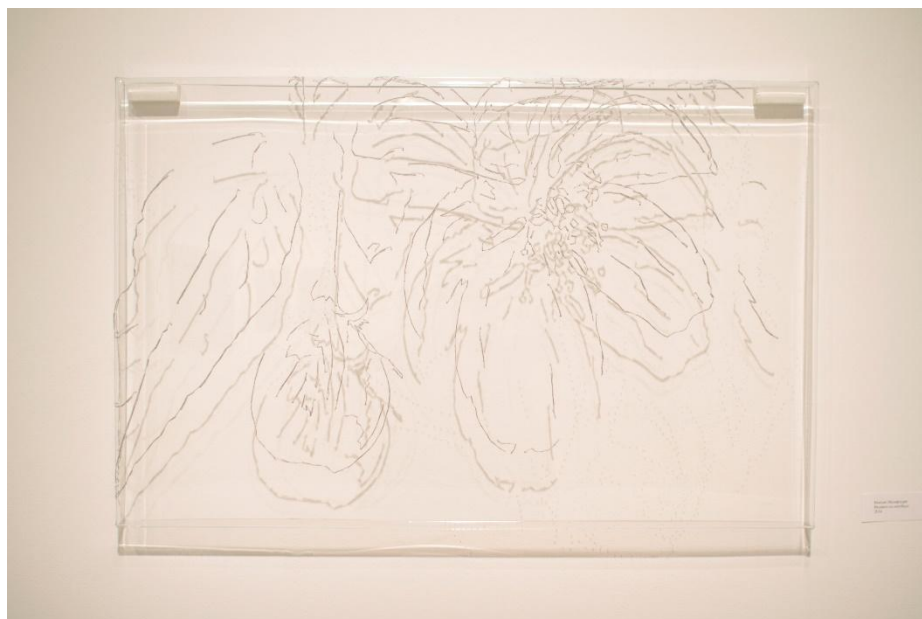


Figure 1. 10 *Bouture Monotype*, Broderie sur acrylique, 2016⁴

Comme je l'ai mentionnée, l'ombre est devenue très importante avec l'utilisation du support transparent. La texture de la broderie est subtile et l'ombre lui permet de regagner en volume, et par la même occasion de devenir vivante. En effet, lorsque je brodais à même le support d'acier, de bois ou même de toile, c'est une absence de profondeur que je remarquais. Tout était au même niveau, le support, la broderie et le fond, ce qui avait pour effet d'aplanir la broderie encore davantage et de lui faire « perdre » sa texture. La broderie, si l'on ne lui portait pas une réelle attention, pouvait être confondue avec un dessin sur un fond. En dégagant un espace entre le support et la broderie, j'ai l'impression qu'il y a maintenant de la place pour le regardeur, il peut décortiquer l'œuvre et en apprécier les différentes couches. La ligne du motif a maintenant une réalité matérielle, celle de la broderie, et une réalité dématérialisée, celle de l'ombre qui n'apparaît que grâce à l'éclairage.

⁴ On peut ici voir un exemple de broderie sur acrylique, mettant en valeur la présence marqué de l'ombre.

Comme je voulais contrôler la distance du dédoublement des supports, dont celui en surface de nature transparente, cela impliquait donc de réaliser un boîtier en acrylique pour créer la distance souhaitée entre les deux surfaces, que ce soit le mur ou l'acier pour que l'ombre fasse partie de l'œuvre. J'avais le souvenir d'en avoir déjà plié à la polyvalente, dans le cadre d'un cours de technologie, à l'aide d'une machine à élément chauffant. J'ai alors fait mes recherches, et j'ai réussi à créer mes propres cadres d'acrylique. (figure 1.11) Cela est aussi très intéressant, car plus j'augmente l'épaisseur du cadre, plus ce dernier semble devenir un objet dans l'espace. L'œuvre devient volume puisque je ne brode pas seulement l'espace frontal de l'œuvre, mais aussi sur les côtés de cette dernière, ce qui a pour effet de leur donner une importance, de les intégrer à l'œuvre. Comme le boîtier n'est pas opaque, il permet de rendre perceptible l'espace de ce dédoublement de support entre le premier et le deuxième support. De plus, cette transparence permet de donner du volume aux œuvres sans donner l'illusion d'objets très imposants dans l'espace.



Figure 1. 11 *Foliation Juvenile* (détail), Broderie sur acrylique + acier, 2016

1.1.5 LA BRODERIE DU MOTIF LINÉAIRE

Une fois que toutes ces étapes sont terminées, il me reste encore à broder. Je dois donc choisir la couleur du fil utilisé, ou plutôt des fils utilisés, puisque je fabrique mes propres couleurs à l'aide d'un mélange de plusieurs couleurs de fils, afin de me constituer une palette. Lors de mes explorations, j'ai eu l'impression que la couleur, alors que je l'avais toujours énormément appréciée et défendue dans mes œuvres, était aussi à l'origine d'un certain frein entre le spectateur et mon travail. C'est pourquoi je tends vers une exposition plus sobre dans les tons de gris colorés, accompagnés de couleurs pastel assez délicates.

Puisque j'utilise des matériaux rigides et inorganiques comme l'acier et l'acrylique, on pourrait penser que mes créations en seraient le reflet et seraient ainsi froides et distantes. Cependant, le résultat n'égale pas l'addition de ses composantes, mais plutôt la transformation de ses éléments. C'est donc dire que je réussis à créer des ensembles vivants et dynamiques malgré ces éléments qui y sont totalement contraires. C'est grâce à la ligne ornementale ondoyante, aux compositions ouvertes des œuvres, mais également grâce aux rythmes que j'instaure pour interrelier les différents motifs, que mes tableaux semblent fluides malgré la rigidité de l'acier ou de l'acrylique.

Bien que je ne puisse pas voir le résultat d'une œuvre avant qu'elle ne soit complètement terminée, j'ai souvent une bonne idée du résultat que j'obtiendrai, puisque toutes les étapes sont minutieusement réfléchies pour m'assurer que l'œuvre soit à la hauteur de mes attentes.

CHAPITRE 2

ANCORAGE THÉORIQUE

Le chapitre qui suit a été développé à partir de champs théoriques abordant une approche historique de l'ornement et du motif de la fleur.

C'est pourquoi, en premier lieu, j'aborde le théoricien de l'art Aloïs Riegl, ayant consacré la majorité de sa carrière à l'étude de l'ornement, puisqu'il est le premier à reconnaître les arts mineurs comme importants dans l'histoire des arts majeurs. En effet, ce qu'affirme Riegl c'est que lorsqu'il y a intention, il y a art. Pour lui, chaque création reflète l'intention de son créateur. C'est en étudiant le parcours de l'ornement dans l'histoire qu'il développe sa compréhension du motif.

Quelques années plus tard, suit l'étude de Wilhelm Worringer. Dans sa thèse de doctorat, *Abstraktion und Einfühlung*, il définit la tendance abstraite propre à la représentation dans l'art du Moyen-Âge et relevant d'une conception figurative de l'ornement. L'abstraction de ce dernier s'apparente aux dessins synthèses du motif de la fleur que je produis. C'est donc à l'opposé de la conception de Kandinsky qui, lui, voit plutôt l'abstraction comme une approche de l'art dissociée de toute référence à la réalité.

De grands artistes se sont intéressés à cette époque à l'intégration du motif ornemental dans leurs œuvres. À Vienne, l'artiste Gustav Klimt, en réponse à un académisme rigide, multiplie les motifs de nature décorative dans ses œuvres. En réponse à

cette surcharge qui caractérise ce courant de «l'Art nouveau», l'architecte Adolf Loos y va d'affirmations contre l'ornement qui auront comme effet de créer chez les artistes du 20^e siècle un malaise quant à la représentation de type décoratif, et plusieurs vont poursuivre dans la voie d'un art abstrait de plus en plus épuré. Cependant, l'artiste Henri Matisse choisit d'ignorer ces codes pour créer des motifs organiques répétitifs à l'intérieur de ses œuvres, particulièrement à l'époque de ses collages, et c'est ainsi que la réhabilitation de l'ornement débute, pour se poursuivre encore aujourd'hui. Cependant, bien que la plupart des contemporains de Matisse aient tenté de l'éviter, les auteurs du livre *Ornament and Abstraction* démontrent que leurs œuvres sont concernées par l'ornement ; « the whole of post-Second World War abstraction represents a kind of ornamentalisation of a formal language of earlier non-figurative art.⁵ »

Puis suit l'artiste théoricien. Ellsworth Kelly, plus connu pour ses peintures abstraites colorées. Celui-ci a développé une pratique parallèle en dessins de végétaux, théorisant celle-ci afin d'en saisir la dimension abstraite. Selon ce dernier, « le végétal est suffisamment abstrait pour qu'il n'ait pas besoin d'être rendu plus abstrait encore.⁶ » Il doit ainsi répondre à cinq critères appartenant à l'abstraction. Ces derniers permettent de se rendre compte des affinités entre nos pratiques respectives, excluant la similarité du sujet.

⁵ Brüderlin, Markus et al. *Ornament and Abstraction: The Dialogue between non-Western, modern and contemporary Art*, New Haven, Yale University Press, 2001.

⁶ Labrusse, Rémi et Eric de Chassey. *Henri Matisse Ellsworth Kelly dessins de plantes*, Paris, Gallimard, 2002.

Tranquillement, on commence à voir émerger d'autres artistes contemporains abordant ouvertement l'ornement. Pat Steir, par exemple, renoue avec les motifs représentatifs. Dans son cas, elle choisit le motif de la fleur dans le début de sa carrière, motif dont je m'inspire.

2.1 ALOÏS RIEGL

Aloïs Riegl est un historien de l'art né en 1858, en plus d'avoir travaillé au Musée des Arts Décoratifs comme conservateur, dans le département des Tissus. Cela teinte toute sa recherche puisqu'il est en contact très étroit avec les œuvres. Cette proximité avec les œuvres, il la perdra en se consacrant entièrement à ses recherches quelques années plus tard, geste qu'il regrettera amèrement, mais, qui le conduira finalement à accepter un poste à titre de professeur à l'Université de Vienne en 1897. Malgré sa santé en déclin, durant ses années d'enseignement, il continue à se consacrer à ses travaux, et publiera deux essais, dont la *Grammaire historique des arts plastiques (Historische Grammatik der bildenden Kunst)* avant de s'éteindre à l'âge de 47 ans en 1905.

Ce dernier concentre ses recherches principalement sur l'ornement dans l'histoire de l'art, à savoir comment celui-ci s'est développé dans l'art ancien et s'est transformé jusqu'à aujourd'hui. Ce dernier puise ses sources dans toutes les formes d'art, autant majeures que mineures, et c'est précisément ce qui l'a rendu si important. Pour ce dernier, il y a trois sortes de motifs, l'inorganique, l'organique et l'anorganique. Ce qu'il faut bien comprendre avec Riegl, c'est que tout motif se doit d'être référentiel parce qu'il perçoit l'homme comme étant en compétition avec la nature.

Dans un premier temps, les motifs inorganiques relèvent de la matière inerte, sans vie, et représentent en général les minerais. Il est d'avis que l'histoire de l'art commence de cette façon. Il se base sur les caractéristiques du cristal pour fonder les critères de ce type de motif. Ce dernier trouve normal que l'homme se soumette aux mêmes règles que la nature, lors de la formation de sédiments :

a. surfaces planes se rejoignant en formant des angles; b. symétrie absolue, aussi bien stéréométrique, planimétrique et qui dans certains cas, peut s'étendre à tous les côtés (ainsi dans le polyèdre régulier); il n'est pas nécessaire dans ce cas que la coupure passe par le centre afin de constituer deux moitiés qui coïncident.⁷

Le motif organique, quant à lui, provient de la nature, a la capacité de vivre, est rond et est proportionnel. C'est la notion de mouvement pour les animaux, ou de croissance pour les plantes, qui est bien représentée dans les tableaux qui différencient cette catégorie.

Vient ensuite l'introduction du motif anorganique ou stylisé. Ce que croit Riegl, c'est que le désir d'intégrer des éléments pouvant se mouvoir s'il s'agit d'un animal, ou pouvant croître s'il s'agit d'un végétal, apparaît tranquillement, mais que la notion de mouvement n'est pas complètement acquise, ou du moins, pas utilisée. On observe donc les mêmes caractéristiques que pour l'inorganique, c'est-à-dire les angles et la symétrie, ce qui rend parfois difficile de trouver les références visuelles. « Dans l'art de l'ancienne Égypte, nous voyons déjà une large prédominance des motifs organiques. Mais ce sont toujours des motifs qui avaient en même temps exercé un but représentationnel : divinités, scarabées,

⁷ Riegl, Aloïs. *Grammaire histoire des Arts Plastiques*. Paris, Éditions Klincksieck, 1978.

uräus, lotus, papyrus.⁸» (figure 2.1) C'est ici que dans l'histoire, on décèle pour la première fois l'utilisation de la fleur. Par contre comme je vous explique, « il tente de les priver si possible encore davantage de leur caractère organique et animé et de leur imprimer une harmonie inorganique ou, comme l'on dit, de les styliser.⁹» C'est ce qu'appelle Riegl l'anorganique.



Figure 2. 1 Sheikh Abd el-Gourna, *Tombe de Ramose*, Les parents de Ramose, Neby et Apouya, XVIII^e dynastie, Peinture sur stuc, Site Égypte antique, vers 1360 ¹⁰

Le lotus sera repris par les Grecs et modifié afin de répondre à leur propre idéal. C'est à partir de ce moment précis que le motif ne pourra plus être considéré comme représentationnel, puisque les Grecs ne connaissaient pas la référence à la fleur de lotus. C'est le début de la reproduction des motifs.

⁸ Ibid.,74.

⁹ Ibid.

¹⁰ « Ce bas-relief d'une extrême finesse illustre certaines règles qui régissent l'art égyptien : des personnages éternellement jeunes et beaux, le "faux profil", avec les yeux de face, et la position de la femme en retrait de son mari, qu'elle enlace d'un geste tendre. La fleur de lotus est un symbole de résurrection. » (Barzilay, Alici. *Art égyptien : les grands principes*. 1996)

On retrouve ainsi le motif de la fleur tout au long de l’histoire de l’art. Par exemple, au Moyen Âge, dans les tapisseries, c’est comme arrière-plan aux scènes figuratives que la fleur était utilisée afin de représenter la verdure. Dispersées uniformément dans l’arrière-plan, celles-ci semblent flotter dans l’espace. Cela a pour effet de rendre nulle la perspective à l’intérieur de ces œuvres. Ces tapisseries sont de nos jours appelées les Mille-Fleurs. (figure 2.2)

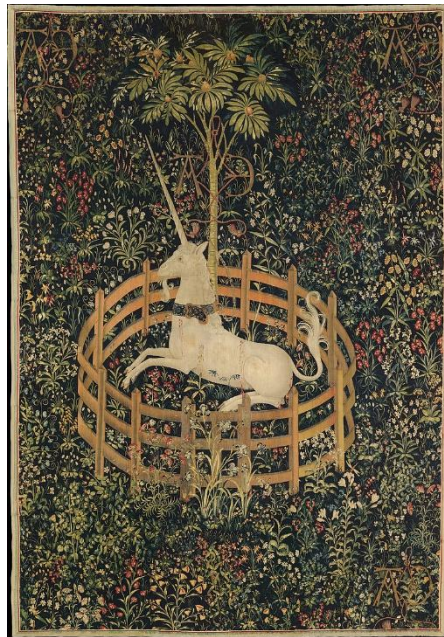


Figure 2. 2 Artiste inconnu, *La licorne captive*, 7/7 de la série *La chasse à la licorne*, Tapisserie Mille-Fleurs, 368 x 251,5 cm, Conservée au Cloître du Musée Métropolitain de New York, 1495-1505

Évidemment, on se souvient que j’utilise moi aussi le motif de la fleur. Alors, si on analyse mes motifs par rapport aux critères de Riegl, on pourrait croire que les motifs végétaux tout en lignes sinueuses que je crée sont organiques. Les ondulations des lignes courbes simulent le mouvement du motif, ce qui donne vie au tableau. Pourtant, en abolissant la profondeur à l’aide de ces mêmes lignes, mon travail s’inscrit, je crois, dans une interprétation stylisée de la fleur, selon les critères de Riegl.

2.2 WILHELM WORRINGER

Wilhelm Worringer, né en Allemagne en 1881, fait d'abord des études en philologie pour ensuite faire un doctorat en histoire de l'art. Basé en partie sur les recherches d'Aloïs Riegl sur les différentes formes d'ornements, il nomme sa thèse de doctorat parue en 1908 *Abstraktion und Einfühlung*. L'Einfühlung, ou empathie, consiste en « une tendance panthéiste propre à la nature humaine de ne faire qu'un avec le monde ¹¹ » que Lipps, philosophe allemand du 19^e siècle, développe en plus de 1000 pages. Worringer reprend ce concept et le rend plus accessible en l'expliquant de manière plus concise. C'est pourquoi il devient rapidement publié. Ces intérêts demeureront centraux tout au long du développement de sa carrière.

Cependant, je m'attarderai seulement au concept d'abstraction chez Worringer, puisqu'il permet de cerner mon travail. Pour cet historien de l'art, le concept d'abstraction permet de saisir la schématisation de nature décorative propre à la représentation dans l'art du Moyen-âge. Celle-ci se caractérise principalement par une simplification de la forme, la surface plane, ainsi qu'un souci de géométrisation structurant la représentation formelle du sujet dans l'espace. Cette notion d'abstraction se différencie de celle qui sera développée par l'artiste et théoricien Kandinsky à peine quelques années plus tard. Dora Vallier, dans la préface pour la traduction française du livre de Worringer, distingue leur conception tout en saisissant ce qui les rapproche. :

¹¹ Worringer, Wilhelm, Dora Vallier. *Abstraktion et Einfühlung*, Paris, Éditions Klincksieck, (1907) 1986.

Worringer a beau ne voir que le passé et parler de sculpture, Kandinsky a beau ne voir que l'avenir et parler de peinture, au niveau de la signification profonde de leur visée, ils se trouvent réunis. L'abstraction très relative désignée par l'un peut bien ne pas correspondre à l'abstraction radicale de l'autre, des deux côtés c'est le surgissement du même terme opposé au naturalisme classique, c'est la prise de conscience de la même polarité. Angoisse transcendée pour Worringer, source de joie pour Kandinsky, l'œuvre d'art atteste le libre choix de ses normes.¹²

Lorsque Vallier parle d'abstraction relative pour Worringer, ce qu'elle sous-entend c'est que chaque motif pour ce dernier doit garder son caractère référentiel. Gardons en mémoire que, tout comme Riegl, Worringer ressent un profond attachement à la nature. Pour lui, il est inconcevable qu'une œuvre ne soit pas en imitation de cette dernière. Kandinsky quant à lui, à cause d'une œuvre placée par erreur à l'envers dans son atelier, perdant ainsi sa nature référentielle. Et c'est là toute la différence entre les deux hommes. L'abstraction pour Worringer reste figurative, tandis que celle de Kandinsky ne l'est plus.

¹² Ibid.,32.

2.3 À CONTRESENS DE LOOS

Au tournant du 19^e siècle, certains artistes commencent à trouver les critères académiques trop rigoureux. Ceux-ci tentent donc de s'en éloigner en puisant leur inspiration dans diverses sources. Celle qui retient particulièrement mon attention provient de la stylistique propre au japonisme décoratif : « le rôle des aplats, l'absence de perspective, la composition asymétrique et en diagonale, les formats verticaux et panneaux décoratifs, les espaces pluriels encastrés sur le même plan, la ligne abstraite et ondulante, l'introduction du vide et de motifs de la nature (dont la fleur); autant de traits qui font de ce japonisme une prémodernité de l'ailleurs » (Buci-Glucksmann, 2008, p.141) Les similitudes avec l'essence profonde de mon travail sont indéniables. Dans mes œuvres, le tracé des contours forme une structure linéaire qui évoque le caractère de la fleur tout en devenant un élément plastique qui structure et rythme l'espace. Cette ligne serpentine abolit le modelé de la fleur et enlève la profondeur au dessin. De plus, les compositions multiples de tableau, diptyque, triptyque ou autres me poussent à travailler le dynamisme de mes compositions.

Klimt, est l'un de ceux qui s'en inspire afin de rompre avec un art académique qui prônait l'anatomie, la géométrie, la perspective ainsi que l'imitation tant des anciens maîtres que de la nature, le tout, en atelier. Il se dirige plutôt vers l'art nouveau, l'art de la ligne sinueuse et de l'intégration de motifs organiques. Puisque ce dernier affectionne particulièrement les arabesques, il les intègre à ses modèles féminins érotisés. (figure 2.3) La ligne sinueuse ou le motif sont alors insérés autant sur les fonds, que sur les chevelures

et les vêtements en tant qu'ornements en plus de servir à créer des formes. L'effet de surface que cela génère élimine la perspective, la mimésis tant recherchée dans l'académisme est alors menacée. Il réitère son propos en ne respectant plus la hiérarchie entre les différents éléments. Ainsi certains éléments sont imposants surtout pour leur symbolique et non pas pour respecter les lois de l'optique. Ce dernier choisit aussi d'utiliser différents formats de toile, parfois très allongés sur la verticale ou sur l'horizontale, en protestation au cadre restrictif qu'il ne souhaite plus suivre. « En cela, l'esthétique de la ligne est aussi une esthétique de la surface comme du fragment, du continu et du discontinu, et du montage d'une pluralité rythmique du temps, sublimant tout emprunt orientalisant. » (Ibid, 2008, p. 36)



Figure 2. 3 Gustave Klimt, Water Snakes, Médium mixtes sur vélin, 50 x 20 cm, Collection Privé, 1904-1907.

Pratiquement au même moment à Vienne, l'architecte Adolf Loos y va d'un essai fracassant intitulé *Ornement et Crime* en protestation à la surcharge retrouvée dans les tableaux de Klimt et certains autres artistes. Loos aura un impact majeur sur l'ensemble de la communauté artistique, surtout à partir des années 20 et 30. Ce dernier écrit :

D'un combat de trente années, je suis sorti vainqueur. J'ai libéré l'humanité de l'ornement superflu. "Ornement", ce fut autrefois le qualificatif pour dire "beau". C'est aujourd'hui, grâce au travail de toute ma vie, un qualificatif pour dire "d'une valeur inférieure".¹³

C'est principalement à cause de cet homme que les arts ont cherché à bannir le décoratif, parce qu'il avait réussi à le rendre péjoratif.

Heureusement que certains artistes n'ont pas tenu compte de ce qui était presque devenu un interdit. Cela a permis un lent retour de l'ornement en art. L'un de ces précurseurs est sans contredit Henri Matisse. Bien qu'il vienne au monde dans les mêmes années que Klimt, 1869 pour Matisse et 1862 pour Klimt, Matisse vécut pratiquement 40ans de plus que son contemporain, pour mourir en 1954. Il est donc évident que sa carrière connaît plus de transformation que celle de Klimt décédé en 1918. Au tout début de sa carrière, Matisse est surtout reconnu pour les couleurs pures qu'il applique en aplat et qui lui valent de devenir chef de file du fauvisme. Vous remarquerez qu'il s'agit là encore d'une caractéristique appartenant au japonisme. Ce dernier s'intéresse à la planéité des espaces par la répétition du motif comme on peut le constater dans *L'Intérieur aux Aubergines* de 1911 (figure 2.4). L'ornement abolit la perspective, et la ligne courbe dématérialise l'espace et le rend infini. Tout comme Klimt, l'arabesque le fascine pour ses

¹³ Loos, Adolf. *Ornement et crime*, France, Éditions Payot et Rivages, (1898) 2003.

lignes courbes, mais aussi pour ses motifs végétaux, principalement la fleur qui selon lui est partout pour qui y prête attention. Non pas simplement figurativement parlant, mais aussi symboliquement : la vie, le bonheur, le féminin, « mais aussi métaphore du tableau, puisqu'un tableau sur un mur devrait être comme un bouquet de fleurs dans un intérieur. » (Ibid.,p.108) À mon sens, la fleur a toujours représenté la fragilité, l'éphémère, quelque chose de léger. J'ai donc voulu, dans mon travail, mettre l'emphasis sur ces spécificités. J'ai ainsi créé un paradoxe du délicat et du solide, grâce au contraste entre les supports rigides et les souples fils de coton de la broderie.



Figure 2. 4 Henri Matisse, Intérieur aux Aubergines, détrempe à la colle sur toile, 212 x 246 cm, Musée de Grenoble, 1911.

Matisse est énormément apprécié pour l'ensemble de son œuvre. Cependant, ce n'est qu'à la toute fin de sa vie, dans sa période de découpage qu'il dit se réaliser pleinement. Ce dernier en dit :

Vous ne pouvez pas vous figurer à quel point cette période de papiers découpés. La sensation du vol qui se dégage en moi m'aide à mieux ajuster ma main quand elle conduit le trajet des ciseaux... Je dirais que c'est une sorte d'équivalence linéaire, graphique de la sensation de vol...¹⁴

En effet à ce moment, « le décoratif n'est [plus] le décor, mais la conquête de la spatialité illimitée et cosmique, immanente à la peinture et au monde » (Buci-Glucksmann, 2008, p.104) ce qui lui permet un rapport différent entre le fond et la forme, ce qui ne lui est guère inconnu, puisque qu'il s'agit de l'œuvre d'une vie.

Ellsworth Kelly, quant à lui, développe ses deux pratiques simultanément, soit en peinture abstraite tout en poursuivant la réalisation de dessins très épurés à partir de sujets végétaux. Toutes deux sont complètement indépendantes l'une de l'autre à partir des années 1949. Cependant, bien que ses démarches semblent autonomes, elles se fondent sur la recherche de l'abstraction. Bien que celui-ci choisisse les motifs végétaux en dessin, il les interprète de façon abstraite, en s'assurant de respecter les « principes qui gouvernent l'abstraction » (Labrusse et de Chasse, 2002, p.61) soit : la planéité, la décontextualisation, l'épuration, la modularisation et la géométrisation. Regardons ensemble ce que cherche Kelly dans ces principes. Dans ces dessins à la ligne, il tentait d'éliminer tout volume; de rendre ceux-ci sur le même niveau. L'élimination des ombres et des lignes de surface (figure 2.5) ont ainsi permis aux végétaux d'avoir l'air aussi plats que la feuille de papier sur laquelle ils sont dessinés. L'absence du contexte d'origine lui permettait de se distinguer des dessins botaniques, ayant tendance à décrire le lieu, la saison ou la sorte de

¹⁴ TOUATI, Emmanuelle. *La couleur découpée*. Histoire de L'art, Larousse, Édité par la Société des Périodiques Larousse, No 148, 1998, p.17-20.

plante choisie. Décontextualiser apporte aussi un aspect d'étrangeté, accentué par l'observation fidèle du végétal que fait Kelly. En effet, il ne tente pas de modifier ce dernier en fonction de ce qu'il connaît, il se concentre sur ce qu'il voit. Il choisit ainsi de ne tracer que les lignes de contour de la forme. Cette élimination des couleurs et des détails internes du motif résulte en une « purification – pour arriver donc à un signe graphique. » (Ibid.,p.66) Bien que l'objet dessiné ait une référence figurative, « c'est le regard qui est abstrait et non l'objet. » (Ibid.,p.66) Le regard de Kelly, lorsqu'il construit ses dessins, s'arrête sur les formes créées par les contours, dans leur individualité, et c'est l'addition de ces motifs gardés en tension les uns par rapport aux autres, qui forme une synthèse devenant le dessin abstrait. De plus, comme je l'ai mentionné, ce dernier ne modifie pas ses modèles, il tente de respecter leurs caractéristiques, cependant, « [il] se sert souvent du végétal pour y dégager une géométrie relative. » (Ibid.,p.68) Utilisant régulièrement les motifs abordant une symétrie imparfaite, il bâtit ainsi ses compositions dans une idée de rythmique géométrisée. (figure 2.6)



Figure 2. 5 Ellsworth Kelly, *Leaf II*, Lithographie, 76,2 x 106,7 cm, Barbara Krakow Gallery, 1978.



Figure 2. 6 Ellsworth Kelly, *Leaf XI*, Lithographie, 48,3 x 63,5 cm, Barbara Krakow Gallery, 1978

C'est en découvrant cette perception de Ellsworth Kelly qu'il m'est plus facile de comprendre et de situer ma démarche artistique. Effectivement, les motifs de fleurs que je crée répondent aux mêmes principes que les dessins végétaux de ce dernier. L'élimination des volumes et du contexte, la transformation des motifs en signe graphique, la construction du motif par addition graduelle d'éléments constitutifs et les compositions dynamiques régies par l'idée de la géométrie. Cependant, dans mes œuvres, par l'utilisation de la broderie et de matériaux inusités, je pousse ces principes un peu plus loin. La planéité du motif devient ainsi matérielle. De plus, le contexte de base de la fleur ayant été oublié à travers le processus du dessin se voit maintenant modifié pour devenir un univers étrange.

Dans les années 1980, c'est au tour de l'artiste Pat Steir de s'intéresser à l'ornement. Elle crée au début de sa carrière à partir du motif de la fleur. En peinture, elle travaille les tableaux multiples, dans une perspective de rapprochement et d'éloignement du motif. (figure 2.7) Pour elle, il s'agit de sa façon de démontrer que notre perception du monde change avec le temps. Bien que je travaille mes polyptyques de la même manière qu'elle l'a fait, c'est-à-dire en jouant avec la proximité des fleurs dans le tableau, il s'agit pour moi de rythmique afin de donner de la vie à l'ensemble.

Depuis, les artistes se redirigeant vers la figuration se font de plus en plus présents, et c'est donc dire que l'ornement est en bonne voie de reprendre sa place en art. Cependant, il reste encore du travail à faire pour réussir à ce que celui-ci perde toute la connotation négative engendrée par Loos. (James Trilling, *The Language of ornament*, p.6)



Figure 2. 7 Pat Steir, *Blue Iris on Blue Background*, 1983

CHAPITRE 3

ANCORAGE ARTISTIQUE

J'ai pu, tout au long de mon parcours scolaire, découvrir des artistes ayant des préoccupations similaires aux miennes. Cela est encourageant dans la mesure où je peux maintenant affirmer que celles-ci sont bien actuelles en art et suscitent à nouveau de l'intérêt.

D'abord, l'artiste Gadah Amer, combine la broderie à une pratique artistique contestant l'exploitation du corps de la femme. Elle est considérée par plusieurs comme l'une des artistes les plus importantes utilisant la broderie. Elle cherche en plus de l'égalité des sexes dans ses œuvres l'équité entre l'art et l'artisanat.

Severija, artiste lituanienne, quant à elle, dans sa pratique, a les mêmes éléments que moi; la broderie, les motifs floraux et les supports inusités pour la technique. C'est la façon de traiter ces paramètres qui définira nos pratiques respectives.

Philip Taaffe, chez qui l'ornement est privilégié comme sujet même de la peinture, celui-ci n'ayant pas uniquement une fonction visuelle, mais plutôt symbolique et poétique à la fois.

3.1 GHADA AMER

Ghada Amer est une artiste d'origine égyptienne ayant passé une partie de son enfance et fait ses études d'art en France. Cette dernière œuvre désormais aux États-Unis. Son travail est depuis les années 2000 très connu.

Son questionnement s'inscrit dans un mouvement féministe puisque, par ses œuvres, elle lutte contre l'exploitation sexuelle de la femme. Ce qu'il y a de plus particulier avec Amer, c'est qu'elle ait choisi de le faire, malgré sa culture qui est très fermée lorsqu'il s'agit de sexualisation, particulièrement chez la femme. En effet, dans la religion musulmane, les femmes ont un code vestimentaire très strict et contraignant; ces dernières doivent se voiler afin de ne pas laisser paraître leurs corps pour aucun autre homme que leur mari. Pour Amer, comme pour bien des gens, le voile musulman rabaisse la femme et la rend soumise à l'homme. Évidemment, ce que réclament les féministes, c'est une égalité des sexes. Bien qu'elle affirme que ses intentions premières étaient de surpasser ses propres préjugés, non pas de créer la controverse, Amer a tout de même brisé ces croyances en exposant le corps de la femme complètement nue dans ses œuvres. Cela contredit le code vestimentaire musulman, en plus de neutraliser certains codes culturels quels qu'ils soient en faisant tomber tous les tabous; il n'y a donc plus d'identité culturelle, puisque le vêtement lui-même est aboli.

Elle est reconnue pour l'utilisation de la technique de la broderie, considérée, par plusieurs, d'artisanale avant l'exposition *Without Boundary* présentée en 2006 au MOMA - Museum of Modern Art de New York. Elle joue donc sur la hiérarchie entre artisanat et art, en plus de celle entre homme et femme. Elle dit : « I liked the idea of representing women through the medium of thread because it is so identified with femininity.¹⁵ » Certaines de ses œuvres sont de nature plus abstraite et sa manière d'élaborer de petites agglomérations de fils détendus, donnant l'illusion de taches de peinture, (figure 3.1) fait que l'on pourrait cataloguer son style parmi les impressionnistes abstraits. C'est donc dire qu'elle se fraie un passage dans un univers masculin avec des œuvres fondamentalement féminines.



Figure 3. 1 Ghada Amer, *Unfriending Camelia*, Acrylique et broderie sur toile, 147,3 x 175,3 cm, 2011

¹⁵ KOLESNIKOV-JESSOP, Sonia. Mise à jour du 12 mars 2007. *The New York Times*. [En ligne] <http://www.nytimes.com/2007/03/12/arts/12iht-jessop.4882064.html?_r=0> (page consultée le 7 septembre 2016)

"She is one of the most important contemporary feminist artists today," (Ibid) selon Maura Reilly, conservatrice du Sackler Center. C'est pourquoi, ayant une pratique artistique se fondant sur une technique de broderie, je crois important de comprendre ce qui lie nos deux pratiques.

Bien que Ghada Amer fasse des amoncellements de fils afin de créer des masses colorées sur ses tableaux, elle crée ses motifs de femmes de manière très linéaire. C'est la répétition de ces ornements qui lui permet de créer des compositions pleines. Il devient alors difficile de distinguer le motif rapidement à cause de la superposition et la juxtaposition de ces derniers, en plus de tous les fils qu'elle laisse émerger librement de la toile, support qu'elle choisit d'utiliser plutôt qu'un tissu traditionnel. C'est aussi pour ces raisons que ses œuvres ne semblent pas vulgaires, malgré les images pornographiques qu'elle récupère dans des items destinés à un public masculin. Pour s'apercevoir de la nudité et des positions suggestives que Ghada Amer exploite, on doit vraiment prendre le temps de regarder les œuvres pour en comprendre ce qui s'y cache. (figure 3.2).



Figure 3. 2 Ghada Amer, *Shahrazad*, Acrylique, broderie et médium liquide sur toile, 167,6 x 200,7 cm, 2009

En regardant ainsi le travail d'Amer, l'aspect le plus en dialogue entre nos pratiques est sans contredit la linéarité de nos motifs. Elle produit des motifs de corps féminins alors que je m'inspire de la fleur comme sujet de représentation. Si on repense à mon premier chapitre, lorsque je mentionne que mes motifs se situent entre naturalisme et schématisme, on peut facilement comprendre en regardant plusieurs œuvres de Ghada Amer qu'elle est dans la même situation que moi. En effet, malgré le dessin seulement linéaire, on comprend qu'il s'agit d'une personne en particulier et que l'ornement n'est pas une idée en général que l'on se fait d'une femme, mais que le motif créé est basé sur l'image d'une femme ayant ses caractéristiques physiques propres, mais aussi probablement sa personnalité. Tout comme c'est aussi le cas pour les fleurs que je brode.

De plus, comme je l'ai mentionné plus haut, elle a choisi de faire ses tableaux sur des toiles tendues plutôt que sur des tissus traditionnels libres. Je le vois comme une exploration du support, au même titre que ce que je fais avec mes aciers et acryliques. Celle-ci s'est tout simplement limitée au support appartenant à la tradition de la peinture, là où moi j'ai choisi d'ouvrir mes horizons à d'autres matériaux plus inusités pour la broderie.

Alors que toutes les deux nous tendions vers l'exploitation de la ligne, visuellement, nos œuvres sont radicalement opposés. Elle fonctionne beaucoup par accumulation alors que je suis plutôt dans l'épuration. Je crée un seul motif par toile, alors qu'elle le répète plusieurs fois. De plus, les lignes tendues et épurées que je brode pour renforcer la continuité de la ligne sont très éloignées de l'univers de Ghada Amer, où une abondance de fils s'entrecroisent pour créer des masses de fils dissimulant le motif. Il va sans dire que l'utilisation que l'on fait de la couleur est tout aussi contradictoire. Pendant qu'elle choisit de rendre ses toiles multicolores, je tends vers le monochrome, à tout le moins, pour le fil que j'utilise. À l'intérieur d'un même tableau, il peut y avoir quelques nuances de tons, mais jamais de variations de couleur.

3.2 SEVERIJA INCIRAUŠKAITE KRIAUNEVIČIENĖ

Severija est une artiste lituanienne, en plus d'être enseignante au département textile du Vilnius Academy of Art (Telšiai Faculty) et d'être en tête des «gallery workshop» appelé «Artifex» organisé par la galerie de cette même faculté. (Severija, 2013)

Née à la fin des années 1970, cette dernière grandit dans un contexte sociopolitique plutôt difficile en Lituanie dans les années 80-90. En effet, étant un pays de l'Union des républiques socialistes soviétiques lors des années 1980, un vote d'indépendance en 1991 crée des tensions entre ce pays et l'URSS qui intervient militairement. Le pays, une fois libre, en 1993, plongera dans une récession économique jusqu'au début des années 2000. (Perceptive monde) Elle grandit toutefois entourée d'art puisque ses deux parents sont, eux aussi, artistes et enseignent en Arts dans la même école qu'elle.

Étant donné ce contexte de récession, Severija explique que dans son enfance, elle, comme la majorité des enfants, devaient se contenter de peu. Ils apprenaient donc très tôt à fabriquer leurs propres jouets ou poupées à l'aide de méthodes de fabrication artisanales, comme la couture ou le tricot.

Dans sa pratique artistique, cette dernière a donc choisi d'utiliser une technique lui rappelant son patrimoine lituanien : le point de croix en broderie. Les femmes de l'époque exécutaient ce type de travail manuel routinier pour échapper à l'angoisse de voir leur conjoint partir à la guerre, tout en embellissant leur demeure.

Cependant, elle a choisi d'utiliser ce point de broderie sur des objets en métal du quotidien (figure 3.3). En utilisant ainsi les objets, elle remet en question l'espace entre l'art et la vie domestique, en plus d'interroger la proportion utilitaire et l'esthétique de l'objet. Cette dernière affirme qu'elle aurait été attirée par les qualités tridimensionnelles qu'apporte l'utilisation de l'objet métallique, puisqu'elle est attirée par une matérialité «strong, clear and stable¹⁶» que l'acier apporte à une sculpture, alors qu'un objet fait entièrement de matière textile dégage plutôt un effet de douceur, de légèreté et même de fragilité avec lequel elle n'est pas à l'aise; n'ayant pas le plein contrôle sur le textile.



Figure 3. 3 Severija, *Sunflower*, Broderie sur objet en métal, 168 x 43 x 43 cm, Photographie prise par Liudas Masys, Collection Privée, 2010

¹⁶ KAUNO BIENALE. Mise à jour en 2013. *Art Cart*. [En ligne] <<http://www.art-cart.eu/en/featured-artist/severija-incirauskaite-kriauneviciene/>>, (page consultée le 6 septembre 2016)

Severija procède de deux façons pour sélectionner les objets qu'elle va broder. Soit, elle choisit l'objet en premier et laisse son imagination trouver une image à broder; soit tout au contraire, elle cherche ses images en fonction de ses idées. Par exemple, pour sa série *A Path Strewn With Roses*, 2007-2008 (figure 3.4) elle a sélectionné des voitures sur lesquelles elle est venue broder des motifs de fleurs, afin de symboliser la commémoration des morts dans les accidents de la route, puisque le triste bilan routier en Lituanie est l'un des pires au monde. Cette série a quelque chose de très personnel puisqu'elle a commencé à conduire à ce moment. C'est aussi de cette deuxième façon qu'elle a procédé pour sa série *Killed for Peace*, (figure 3.5) brodant cette fois des fleurs sur des chapeaux militaires en acier.



Figure 3. 4 Severija, *The path of roses*, Broderie sur pièce de voiture, 330,2 x 254 x 76,2 cm, photographie de Modestas Ežerskis, 2008



Figure 3. 5 Severija, *Kill for peace*, Broderie sur casque de soldat, photographie de Vidmantas Iliciukas, 2016

Severija est l'une des artistes les plus importantes qui travaillent le motif de la fleur en broderie sur des matériaux rigides comme je le fais et c'est pourquoi elle est une artiste référence dans mon parcours. Voyons comment sa pratique artistique s'harmonise autour de mon travail.

Évidemment, cette dernière brode sur des objets ayant une histoire alors que je brode sur des fonds rigides vierges. C'est donc à moi de leur donner une vie, tandis qu'elle doit tenir compte de ce que l'objet qu'elle utilise lui véhicule comme information. La plupart de ses compositions sont fermées. Mais même si la composition de la broderie est fermée dans l'objet, comme elle est en dialogue avec l'objet, elle ne se referme pas sur elle-même; elle s'ouvre plutôt à l'objet. Cela est créé, je crois, grâce à la broderie qui ne couvre pas tout l'objet et laisse toujours beaucoup d'espace à ce dernier. Cela permet une réelle circulation entre les deux, en plus de créer des résultats visuellement harmonieux. Quant à moi, ce sont mes compositions ouvertes qui permettent aux gens d'aborder mon travail.

La sélection de ses motifs, est faite à partir de patrons qu'elle trouve à l'intérieur de revues artisanales. Ces modèles sont produits pour que toute personne voulant le reproduire puissent le faire, les instructions sont souvent très simples, il ne reste qu'à choisir les couleurs que l'on désire pour notre projet. En respectant cette manière de procéder, elle trouve le moyen de rester près de la tradition, ce qui apporte une touche de «kitch» qu'elle assume pleinement à l'intérieur de ses œuvres. Au contraire, je produis moi-même mes motifs, car je souhaite me détacher de cette image que nous avons de la broderie traditionnelle, où le modèle était copié par tous, et donc, où personne n'avait aucun attachement émotionnel réel face aux motifs brodés.

Severija utilise le point de croix (figure 3.6) pour travailler ses motifs comme des masses dans l'espace; des masses aussi naturalistes que la technique peut le permettre, puisque la broderie a toujours tenté de représenter fidèlement la réalité. L'utilisation de la couleur par cette dernière est, elle aussi, fidèle au naturalisme de la fleur, toujours dans cet esprit de tradition. Ici encore, plutôt que de représenter fidèlement le motif de la fleur comme elle tente de le faire, vous savez maintenant que je m'intéresse plutôt au jeu des lignes sinueuses que créent les contours de la fleur, en plus, de faire abstraction des couleurs réelles d'une fleur pour tendre vers le monochrome.



Figure 3. 6 Severija, *Kill for peace* (détail), Broderie sur casque de soldat, photographie de Vidmantas Ilciukas, 2016

Alors, bien qu'à première vue, deux pratiques portant sur le motif de la fleur en broderie sur de la matière rigide puissent sembler similaires, nos préoccupations sont, pour le moins qu'on puisse dire, assez différentes. Toutefois, elle permet de comprendre que mes intérêts sont partagés par d'autres artistes, en plus de bien montrer là où je me situe face à ce type de démarche.

3.3 PHILIP TAAFFE

Comme les deux artistes présentées proviennent du monde textile, je souhaite intégrer ici un artiste qui travaille le motif. Philip Taaffe est un artiste américain né dans les années 1950.

Taaffe a toujours été en admiration devant les collages d'Henri Matisse. Dans le texte *Matisse Cut-outs* écrit par Philip Taaffe, ce dernier dit en parlant du travail de son prédécesseur «The different speeds inherent to the cut-outs, the rapid improvisatory scissor cuts, and their slow and carefully organized placement (which is still a further zone of improvisation), are what lends these works their singular magical power.¹⁷» C'est en s'inspirant de ce dernier qu'il choisit d'intégrer le motif populaire à son langage plastique, dans un art abstrait, alors qu'à l'époque, les tabous contre l'ornement sont encore très présents. Rappelons-nous seulement l'existence du texte *Ornement et Crime* de Adolf Loos, qui explique, principalement en architecture mais aussi pour les autres formes d'arts, ce qui ne devrait pas être considéré comme acceptable, ou plutôt, ce qui n'est qu'art populaire. Taaffe ne porte guère attention à ces critères et utilise toutes sortes de techniques afin de lui permettre de reproduire ses motifs à l'intérieur de l'espace de ses peintures. Les motifs figuratifs qu'il utilise deviennent alors tellement systématiques qu'ils en perdent finalement leurs singularités pour devenir un tout ornemental.

¹⁷ TAAFFE Philip. Mise à jour en 2014, Tate Etc, Issue 31, (London). [En ligne] <<http://philiptaaffe.info/critical-texts/philip-taaffe-on-matisse/>> (page consultée le 10 septembre)

Il met en relation sur une même toile des éléments qu'il pige dans différents univers, afin de créer une œuvre. Parfois de provenance végétale, d'autres fois animale, il crée des motifs répétitifs juxtaposés à une panoplie d'ornements provenant du monde de l'architecture ou bien d'artefacts. C'est ce chevauchement entre la nature et la culture qui rend son travail unique. En fait, Charles Steins mentionne que : «Taaffe's aesthetic is never simply "ornamental," but part of an accumulation of reference and conceptual/poetic content.¹⁸» Comme ce dernier a beaucoup voyagé, l'intégration d'iconographies d'autres cultures teinte aussi un bon nombre de ses œuvres. Par exemple, l'art islamique ou l'art africain font partie de ses influences. (figure 3.7)



Figure 3. 7 Philip Taaffe, *Buddha Field*, Médioms mixtes sur lin, 203,2 x 214,3 cm, 2011

¹⁸ STEIN, Charles. Mise à jour en 2013, Luhring Augustine, New York. [En ligne] <<http://philiptaaffe.info/wp-content/uploads/Taaffe-Brochure-Final-Luhring-Augustine.pdf>> (page consultée le 10 septembre 2016)

Malgré l'aspect péjoratif qu'avait à l'époque le motif, Taaffe n'a pas hésité à l'exploiter et c'est en partie grâce à lui si on le voit prendre toute sorte de formes dans les pratiques artistiques d'aujourd'hui.

Comme je l'ai mentionnés plus haut, les motifs utilisés par ce dernier ne servent pas seulement à décorer la toile, ils ont plutôt une fonction conceptuelle et poétique (figure 3.8). Tout comme lui, dans ma pratique, le motif ornemental ne vise pas la décoration d'un objet, puisqu'il n'est pas là seulement pour embellir l'acrylique et l'acier. Sans le motif de la fleur, il n'y a tout simplement plus d'œuvre, donc, ce dernier étant structurel de l'œuvre, il ne peut être considéré comme purement décoratif : il y a une fonction esthétique essentielle.



Figure 3. 8 Philip Taaffe, *Scribe*, Médioms mixtes sur lin, 217 x 160,4 cm, 2013

Chacun des tableaux de Philip Taaffe nous transporte dans un système différent du précédent. Ce que l'on peut tout de même observer ce sont les compositions all-over qu'il crée de façon généralisée, en plus des couleurs vives qui caractérisent ses toiles. Les motifs qu'il choisit lui proviennent de plusieurs champs possibles et celui-ci les collecte tant dans la nature que dans les livres. Ses œuvres sont loin d'être didactiques visuellement alors qu'il aurait été facile de tomber dans ce registre. Il peut ainsi faire cohabiter un motif qu'il vient tout juste de créer à partir d'une photo qu'il a prise lui-même, avec un élément sortant tout droit d'une encyclopédie, appartenant par exemple aux vestiges romains. Cela n'est pas très commun. La plupart des artistes choisissent l'une ou l'autre méthode de travailler, alors que lui se plaît à créer des espaces picturaux dans lesquels la temporalité est confuse, on découvre dans ses œuvres des motifs n'ayant aucun lien apparent, accolés les uns aux autres.

Taaffe crée ses œuvres par couches superposées de peinture. La lecture de toutes ces couches simultanément, mais aussi le casse-tête pour tenter de les déchiffrer une à une permettent de remarquer la profondeur dans le tableau. (figure 3.9) Pour ma part, c'est le dégagement d'un espace entre les différents supports qui rend l'apparition d'une profondeur perceptible dans mes œuvres.



Figure 3. 9 Philip Taaffe, *Aspidium, Pteris, Sage*, Médiuims mixtes sur toile, 141 x 165,7 cm, Galerie Luhring Augustine, 2014

3.4 MON EXPOSITION

Afin de conclure la maîtrise en art, chaque étudiant doit exposer ses réalisations. Pour ma part, je cherchais un espace qui saurait mettre en valeur mes œuvres brodées. Dans ce dessein, je voulais un lieu ayant une superficie raisonnable. C'est en premier lieu pourquoi j'étais si heureuse de recevoir une réponse positive du Centre des Arts et de la Culture de Chicoutimi. Il s'agit d'une superbe salle assez intimiste, en plus d'offrir de multiples possibilités. Ce qui m'avait aussi poussée à postuler pour cet endroit était la diversité rencontrée dans le public visitant cet endroit. Effectivement, comme il s'agit d'un centre ouvert à tous, la clientèle n'est pas seulement du milieu des arts, ce qui m'a interpellée, étant donné mon sujet ouvert sur une parcelle de notre mémoire collective. Mon exposition s'est donc tenue du 4 au 27 octobre 2016 et comprenait 22 œuvres bidimensionnelles ainsi que deux œuvres tridimensionnelles interactives.

Il est évident que de travailler des pièces dans son atelier et de les voir soudainement dans une salle d'exposition transforme la façon de les percevoir. C'est pourquoi à mon avis l'étape du montage de l'exposition a été aussi intéressante. Il a été important de trouver la bonne composition entre les œuvres en acrylique et les œuvres avec un fond d'acier (figure 3.10) (figure 3.11) au travers de l'exposition pour que la pièce trouve un bel équilibre. Effectivement, dans les œuvres seulement en acrylique, la présence du mur est très importante. De plus, le travail à la ligne donne à ces œuvres un aspect vaporeux, encouragé par l'ombre que projette le fil, et que notre œil, en regardant l'ensemble, perçoit comme un flou. Elles sont donc très légères et s'intègrent à leur

environnement. Quant aux œuvres avec un double-fond en acier, elles imposent leur présence dans l'espace, grâce à leur matière. C'est l'union de leurs qualités respectives qui a permis de créer une exposition harmonieuse et variée.

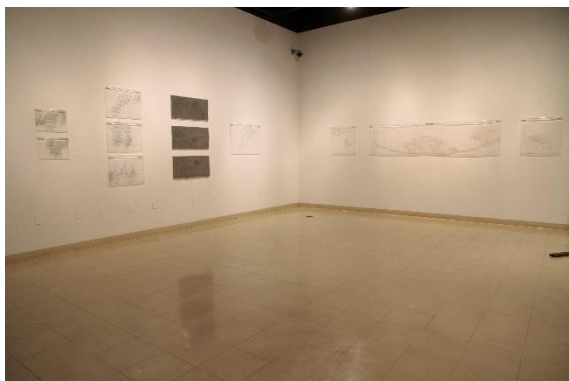


Figure 3. 10 Vue de deux murs de l'exposition :
Quand Broderie Refleurit



Figure 3. 11 Vue de deux murs de l'exposition :
Quand Broderie Refleurit

Au montage de l'exposition, nous avons tenté différentes approches pour finalement créer trois murs parfaitement symétriques et un mur présentant une fausse symétrie. Ce dernier, dénote aussi un foisonnement en comparaison avec les autres murs. On y voit neuf tableaux (figure 3.12) ; un petit diptyque vert très détaillé, *Foliation Juvénile* (figure 3.13) ; deux triptyques, l'un sans et l'autre avec acier, *Bouture Évocatrice* (figure 3.14) et *Floraison Dégradée* (figure 3.15) ; et finalement un solo sans acier, *Bouture Monotype* (figure 3.16) dans lequel tous les trous ne sont pas brodés, caractéristique partagée par le premier diptyque. Ne pas les avoir brodés apportait au niveau des compositions une nouvelle liberté, en plus de laisser apparaître une magnifique ombre.



Figure 3. 12 Vue du premier mur de l'exposition

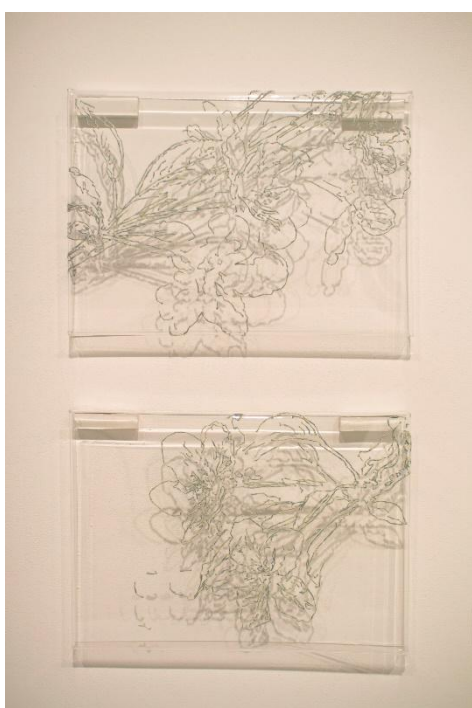


Figure 3. 13 *Foliation Juvénile*, Broderie sur acrylique, 2016



Figure 3. 14 *Bouture Évocatrice*, Broderie sur acrylique, 2016



Figure 3. 15 *Floraison Dégradée*, Broderie sur acrylique + acier, 2016

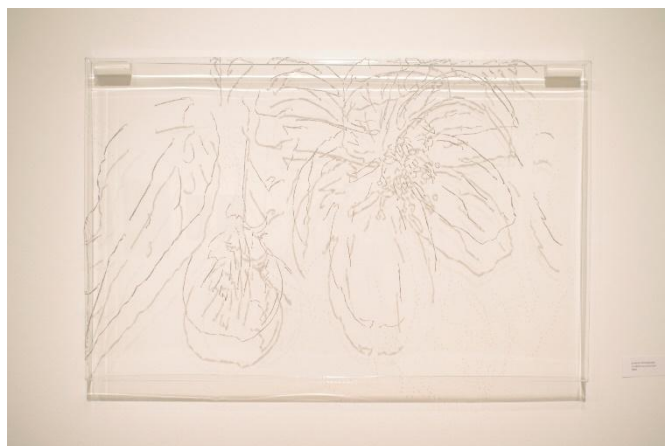


Figure 3. 16 *Bouture Monotype*, Broderie sur acrylique, 2016

En ce qui concerne le second mur, il s'agit d'un triptyque conçu en horizontalité et qui fait 60 x 425 cm sans acier *Brindille Évanescence* (figure 3.17). Ce qui attire notre attention, c'est la composition de la pièce centrale qui est tout à fait différente du reste des œuvres. Pratiquement fermé, alors qu'à l'habitude, le motif de la fleur déborde de tous les côtés du cadre, c'est seulement à la droite que l'on peut apercevoir la branche, jonchée de fleurs, franchir la limite du cadre. Cette dernière donne un ton plus asiatique à cette œuvre, rappelant peut-être leur utilisation de la fleur de cerisier. Il s'agit aussi de la seule œuvre dont la couleur de fil est chaude, mélange de rose pâle et beige donc très délicat. Contrairement aux autres œuvres, l'ombre est, en raison de cette couleur, apparue comme une 2^e teinte dans l'œuvre, rompant avec la monochromie du reste de l'exposition. Cependant, ce qui m'a le plus surpris dans cette œuvre reste une erreur technique qui s'est glissée lors de mon pliage d'acrylique. En effet, je souhaitais créer un cadre peu profond pour cette œuvre. J'ai donc choisi de m'en tenir à 2,5 cm. Étant donné la longueur des

pièces que je devais manipuler, je n'ai pas pensé qu'une torsion se créerait dans le plastique. Bien que cela fut inattendu, cette courbe a rendu possible des ombres que l'on aurait normalement vues chez un matériau souple. Alors moi, qui, depuis le début de ma recherche, tentait de m'éloigner des matériaux traditionnels pour la broderie, je me trouvais face à une œuvre dont la matière, malgré sa rigidité, semblait organique.

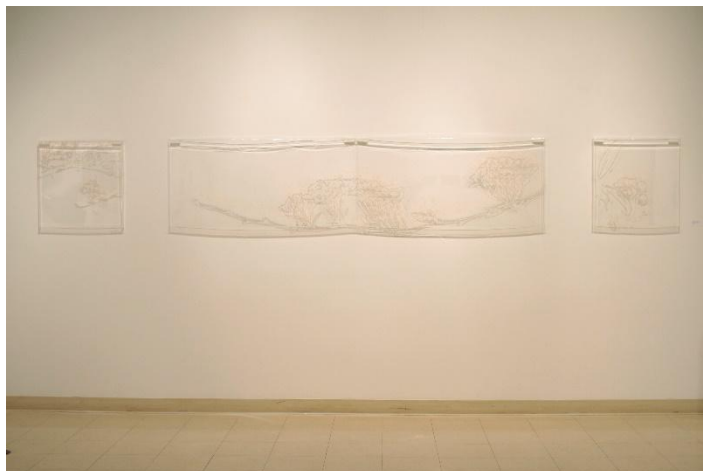


Figure 3. 17 *Brindille Évanescente*, Broderie sur acrylique, 2016

Sur le troisième mur, on retrouve seulement des œuvres avec de l'acier (figure 3.18). Deux diptyques de même dimension *Efflorescence Monochrome* (figure 3.19) et *Éclosion Tricolore* (figure 3.20), entourant une imposante œuvre de 108 x 108 cm, *Épanouissement Autosuffisant* (figure 3.21). Cette composition est très dynamique. On remarque aussi les nuances dans la couleur du fil, parfois plus foncé, parfois plus pâle, ce qui crée différents effets. En ce qui concerne le grand solo, il s'agissait d'un test. Effectivement, je me demandais si le grand format influencerait le caractère du dessin et le rendrait moins intimiste pour le regardeur. La réception de cette œuvre a cependant été très positive. Le format avait la capacité de capter l'attention, et de la pointer sur le fil pâle, facile à détecter, formant un motif de fleur dépouillé.



Figure 3. 18 Vue du troisième mur de l'exposition



Figure 3. 19 *Efflorescence Monochrome*, Broderie sur acrylique + acier, 2016



Figure 3. 20 *Éclosion Tricolore*, Broderie sur acrylique + acier, 2016



Figure 3. 21 *Épanouissement Autosuffisant*, Broderie sur acrylique + acier, 2016

Les tableaux du polyptyque du dernier mur sont ceux dont l'épaisseur est la plus marquée avec une profondeur de 6 cm, *Multi pétales Versicolore* (figure 3.22). Les ombres projetées sont alors devenues, tout autour des cadres, très importantes. L'intégration de transfert d'images sur leur fond en acier, leur a aussi conféré un caractère très différent des autres pièces dans l'exposition, bien qu'ils soient très subtils. C'est le retour des masses de couleur.



Figure 3. 22 *Multi pétales Versicolore*, Broderie sur acrylique + acier, 2016

En plus du corpus de tableaux contemplatifs présenté, deux propositions interactives ont été élaborées, puisque je souhaitais rendre la zone de proximité plus tangible avec le public.

Sur un acrylique givré, les gens pouvaient donc, lors de l'exposition, choisir de combler les perforations de leur choix, dans les tracés linéaires sinueux du motif de fleur que j'ai préalablement sélectionné. L'exercice, qui au départ ne demandait que le côté cognitif, devint alors palpable. Pouvant rendre visible la présence que les trous leur inspirent. Sans ces œuvres, l'exercice serait demeuré intuitif, et la plupart des gens n'en auraient pas pris conscience. Je voulais que les personnes perçoivent l'effort qu'elles faisaient, et je désirais connaître leurs visions; puisque ce n'était pas une conférence que je donnais sur ma façon de voir les choses, mais plutôt un dialogue avec le public, et c'est pourquoi j'ai créé des espaces où ces dernières pouvaient s'exprimer. (figure 3.23) (figure 3.24)



Figure 3. 23 *Malus Candied Interactive*, Acrylique givré, punaises et acier, 2016



Figure 3. 24 *Plantaginacées Interactives*, Acrylique givré, punaises et acier, 2016

CONCLUSION

Comme nous avons pu le constater tout au long de ce mémoire, les artistes qui utilisent l'ornement ne manquent pas dans l'art contemporain. En effet, j'en ai abordé quelques-uns dont Pat Steir, Ghada Amer, Severija Inčirauskaitė Kriaunevičienė et Philip Taaffe. Il va sans dire qu'il y a de multiples façons de l'utiliser, et c'est justement par ses observations face aux motifs ornementaux de tout horizon que Buci-Glucksmann ouvre de nouvelles pistes de réflexion sur la nature esthétique de l'ornement dans l'art contemporain. « Loin de se réduire au surchargé ou à un rococo désuet, l'ornemental relève toujours d'un art des effets et non de la chose. » (Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement*, 2008, p.11) et que « les différentes frontières entre les arts et les cultures sont devenues plus floues, et l'ornemental comme style constitue peut-être une passerelle nouvelle entre les pratiques formelles. » (Ibid., p.13)

C'est cette transgression des frontières entre l'art et l'artisanat qui semble articuler la problématique de mes œuvres. S'approprier le motif de la fleur, l'interprétation abstraite de ce dernier par le choix de la ligne sinueuse, privilégier la broderie pour la matérialisation du dessin, la pratiquer sur des supports non traditionnels, cela confirme que ma pratique se situe dans le champ de l'art contemporain, puisqu'elle crée de nouveaux horizons esthétiques et joue sur des paradoxes singuliers.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Brüderlin, Markus et al. *Ornament and Abstraction: The Dialogue between non-Western, modern and contemporary Art*, New Haven, Yale University Press, 2001.

Buci-Glucksmann, Christine. *Philosophie de l'ornement, d'orient en occident*, Paris, Éditions Galilée, 2008

Chalmers, Jamie. *Push Stitchery : 30 artists explore the boundaries of stitched art*, New York, LarkCrafts, 2011.

Ferreshteh, Daftari et al. *Without Boundary*, New York, The Museum of Modern Art, 2006.

Labrusse, Rémi et Eric de Chassey. *Henri Matisse Ellsworth Kelly dessins de plantes*, Paris, Gallimard, 2002.

Loos, Adolf. *Ornément et crime*, France, Éditions Payot et Rivages, (1898) 2003.

Moritz, Karl Philipp. *Sur l'ornement*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008.

Ratcliff, Carter. *Pat Steir Paintings*, New York, Abrams, 1986.

Riegl, Aloïs. *Grammaire historique des Arts Plastiques*, Paris, Éditions Klincksieck, 1978.

Trilling, James. *The language of ornament*, London, Thames & Hudson Ltd, 2001.

Worringer, Wilhem. *L'art gothique*, Paris, Gallimard, 1967.

Worringer, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Éditions Klincksieck, (1907) 1986.

Articles

BARZILAY, Alice. *Art égyptien : les grands principes*. Histoire de L'art, Larousse, Édité par la Société des Périodiques Larousse, No 2, 1996, p.21.

GOLSENNE, Thomas. *L'Ornement est-il animiste?*, *Histoire de l'art et anthropologie*, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009

TOUATI, Emmanuelle. *La couleur découpée*. Histoire de L'art, Larousse, Édité par la Société des Périodiques Larousse, No 148, 1998, p.17-20.

Site web

INCIRAUSKAITE-KRIAUNEVICIENE, Severija. Mise à jour en 2016. [En ligne] <<http://www.severija.lt/en/home-page/>> (page consultée le 6 septembre 2016)

KAUNO BIENALE. Mise à jour en 2013. *Art Cart*. [En ligne] <<http://www.art-cart.eu/en/featured-artist/severija-incirauskaite-kriauneviciene/>>, (page consultée le 6 septembre 2016)

KAUNO BIENALE. Mise à jour en 2013. *Art Cart*. [En ligne] < <http://www.art-cart.eu/en/profile/severija-incirauskaite-kriauneviciene/188>>, (page consultée le 6 septembre 2016)

KOLESNIKOV-JESSOP, Sonia. Mise à jour du 12 mars 2007. *The New York Times*. [En ligne] <http://www.nytimes.com/2007/03/12/arts/12iht-jessop.4882064.html?_r=0> (page consultée le 7 septembre 2016)

LAROUSSE. [En ligne]
<<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sch%C3%A9ma/71377>>
(page consultée le 14 août 2016)

LOUVRE. Mise à jour Mai 2007. *Relire Aloïs Riegl*. [En ligne] < <http://www.louvre.fr/cycles/relire-alois-riegl/presentation#tabs>> (page consultée le 29 juillet 2016)

PERSPECTIVE MONDE [En ligne]
<<http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMHistoriquePays?codePays=LTU>>
(page consultée le 6 septembre 2016)

ROSENBERG, Karen. Mise à jour en 2008, *Veiled or Naked, Scrutinizing Women's Roles*, *The New York Times*. [En ligne] < <http://www.gagosian.com/artists/ghada-amer/artist-press>> (page consultée le 29 juillet 2016)

SAUVAGNARGUES, Anne. Mise à jour 2010, L'éthique de l'ornement au tournant des XIX^e et XX^e siècles : Riegl et Worringer. [En ligne] < <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-165.htm>> (page consultée le 27 juillet 2016)

STEIN, Charles. Mise à jour en 2013, *Luhring Augustine*, New York. [En ligne] <<http://philipptaaffe.info/wp-content/uploads/Taaffe-Brochure-Final-Luhring-Augustine.pdf>> (page consultée le 10 septembre 2016)

TAAFFE Philip. Mise à jour en 2014, *Tate Etc*, Issue 31, (London). [En ligne] <<http://philipptaaffe.info/critical-texts/philip-taaffe-on-matisse/>> (page consultée le 10 septembre)

WOOLNOUGH, Meredith. Mise à jour en 2015. [En ligne]
<<http://www.meredithwoolnough.com/about/>> (page consultée septembre 2014)
ZERNER, Henri. *Aloïs Riegl – (1858- 1905)*. *Encyclopædia Universalis* [En Ligne] <
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/alois-riegl/>> (page consultée le 27 juillet 2016)